نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۹۹/۰۵/۲۰ «۱۶۳-۱۳۹» تایید:۹۹/۱۱/۰۹

چیدمان روایی-تصویری خاطرات جمعی و تاریخ بومیان آمریکا در داستانسرایی لزلی مارمون سیلکو

لیلا بابایی نیا[۱]،بهمن زرین جویی[۲و۱]

چکیده

هدف این مقاله بررسی ساختار چندگانه داستانسرایی در *داستان‌سرا* (۱۹۸۱)[۳] اثر لزلی مارمون سیلکو (۱۹٤٦-) نویسنده سرخ پوست آمریکایی با استفاده از نظریات هیدن وایت[٤]، به‌عنوان محور اصلی نظری مقاله، سوزان زونتگ[٥] و رولاند بارث[٦] و ارائه خوانشی تاریخی- هنری است در خصوص نقش تصاویر درون عکس‌ها که با فرهنگ، زندگی و تاریخ مردم لگونا پوئبلو[۷] و روایت‌های سیلکو در هم تنیده شده‌اند. به عبارت دیگر، ارتباط ساختاری و زیبایی‌شناختی بین عکاسی، حافظه جمعی و فردی، تاریخ و داستانسرایی مورد بررسی قرار می‌گیرد. سیلکو به کمک عکس‌های لی مارمون[۸] و با بهره‌گیری از روایت‌های سنتی کهن همچون یک مورخ آن‌چه در زمان‌های گذشته اتفاق افتاده است را در چیدمانی روایی به هم پیوند می‌زند. علاوه بر آن، با توجه به دیدگاه وایت که تاریخ را نوعی روایت در نظر می‌گیرد که نزدیک‌ترین پیوند آن با ادبیات تخیلی است، می‌توان به این نکته اشاره کرد که الگوهای تفسیری مورخین پل ارتباطی است که دو دنیای تاریخ و ادبیات را به هم نزدیک می‌کند. عکس‌ها در این اثر به‌مثابه اسناد تصویری-تاریخی هستند که قالبی منسجم از تجربیات گذشته و رویدادها را در زمان و مکان مشخصی ثبت کرده‌اند، که همچون گفتمان و بقایای تاریخی وارد محدوده زمان می‌شوند. بنابراین، از منظر تاریخ‌نگاری مدرن، عکس‌ها خود به رویدادی تاریخی تبدیل می‌شوند و بخشی از فرآیند رمزگشایی تاریخ یک قوم هستند. در نهایت، مقاله نشان می‌دهد که اثر سیلکو به مثابه ابزاری شناختی است که در آن روایت، تاریخ و عکس که به فعالیت حافظه وابسته و درعین‌حال شکلی از قصه‌گویی هستند به هم آمیخته شده‌اند. فصل مشترک روایات سیلکو در کنار هنر عکاسی و تاریخ‌نگاری عنصر روایت است که نوعی از ادبیات روایی چندگانه را خلق کرده و گفتمانی از تاریخ‌نگاری ادبی را به وجود آورده‌اند؛ نوعی از تاریخ‌نگاری که جایگاه منحصر به فرد ادبیات را برای کاوش، حفظ و درک گذشته برجسته می‌کند.

واژگان کلیدی: داستان‌سرا یی، تاریخ‌نگاری، عکس، حافظه جمعی و فردی، لگونا پوئبلو

دوره هفدهم شـمـاره ۲۵، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

۱. گروه زبان و ادبیات انگلیسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
leilababaeinia@gmail.com
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی. واحد بروجرد، دانشگاه آزاد، (نویسنده مسئول).
bzarrinjooee@yahoo.com

3. Leslie Marmon Silko, *Storyteller*
4. Hayden White
5. Susan Sontag
6 Roland Barthes
7. Laguna Pueblo
8 Lee Marmon

لی مارمون پدر لزلی مارمون سیلکو است. او تعدادی از همان عکس‌هایی که در سال ۱۹۴۹ گرفته بود و به‌گونه‌ای اقدام به ثبت تاریخ قبیله و زیبایی‌های سرزمین خود کرده تا مبادا فراموش شوند، را به سیلکو اهدا کرد.

مقدمه

تعامل بین تاریخ، داستانسرایی و هنرهای تجسمی به زمان‌های باستان بازمی‌گردد. یکی از اولین اشکال این تعامل و درعین‌حال تقابل، در قالب اِکفرسیس[1] توسط هومر[2] در *ایلیاد* به‌کار رفته است که شرح طولانی در باب سپر آشیل ارائه می‌دهد. در اوایل قرن هجدهم این قالب برای اولین بار در زبان انگلیسی ظاهر شد. از جمله آثاری که این‌چنین قالبی ترکیبی دارند می‌توان به اشعار شاعران انگلیسی از جمله جان کیتز (۱۷۹۵–۱۸۲۱) با عنوان "قصیده‌ای بر گلدان یونانی"[3] یا اشعار دبلیو اچ. آدن[4] (۱۹۷۳–۱۹۰۷) با عناوین "سپر آشیل" و "موزه هنرهای زیبا" یا شعر آلفرد لرد تنیسون[5] با عنوان "آخرین دوشس من" اشاره کرد. یکی از ابزارهایی که در اثر تحولات و پیشرفت صنعت و تکنولوژی طی دوران صنعتی شدن در کشورهای غربی و به خصوص با شروع قرن بیستم ابداع شد دوربین عکاسی است که در دسترس اکثر هنرمندان قرار گرفت. این ابزار در تصویرسازی و بازتاب واقعیت ابتدا در رقابت با ادبیات و با گذشت زمان در تعامل با آن برآمد. عکاسی به واسطه شباهتی که با نقاشی در واقع‌گرایی دارد با تاریخ نیز ارتباط مستقیم دارد. در تعامل داستان‌پردازی و عکاسی می‌توان به مجموعه‌ای از داستانسرایی لزلی مارمون سیلکو تحت عنوان *داستان‌سرا* اشاره نمود که گلچینی از تاریخ، روایت، فرهنگ، شعر و عکس‌های مردم پوئبلو است، و در آن تاریخ‌نگار، داستان‌سرا و عکاس در فضای ترکیبی روایی–تصویری به هم می‌پیوندند. آنجا که روایت، راوی و تاریخ‌نگار از داستانسرایی بازمی‌مانند عکاسی به مدد آن‌ها می‌آید.

ملت‌ها هویت خود را از طریق داستانی تاریخی–ملی می‌سازند. هدف چنین گفتمان ادبی نه تنها بیان داستان یا روایت بلکه همچون تاریخ، بازتاب نوع خاصی از حقیقت است. بنابر این ادبیات نه تنها دارای ارزش حقیقی است بلکه می‌تواند وسیله‌ای برای دستیابی و انتقال حقیقت تاریخی باشد. اثر ادبی که این مقاله به بررسی آن می‌پردازد حاصل ارتباط تنگاتنگ بین تاریخ‌نگاری، ادبیات و عکاسی است که باعث ایجاد شکلی ترکیبی از داستانسرایی جدید شده است. هیدن وایت به اولین سطح درک کتاب تاریخی

1. Ekphrasis
2. Homer, *Iliad*
3. John Keats, "Ode on a Grecian Urn"
4. W. H. Auden, "The Shield of Achilles", "*Musee des Beaux Arts*"
5. Alfred Lord Tennyson, "My Last Duchess"

تحت عنوان شرح وقایع[1] می‌پردازد و معتقد است اولین عناصر در حوزه تاریخی چیدمان حوادث است که بایستی در نظم زمان حادث شدن آن‌ها مورد بررسی قرار گیرند. سپس این شکل شرح وقایع در قالب روایتی تنظیم می‌شود که لزوماً شامل آغاز، قسمت میانی و پایان است (وایت، *ابرتاریخ* ۵). بدین‌گونه رویدادی که در مکان و زمانی مشخص رخ داده است به رویداد آغازینی بر اساس ویژگی‌های منحصر به خود تبدیل می‌شود، گرچه این شرح تاریخ آغازی ندارد و فقط زمانی که مورخ شروع به ثبت رویدادها می‌کند، آن زمان شرح وقایع آغاز می‌شود. از منظر وایت، سیلکو همچون مورخی وقایع موجود در عکس‌های تاریخی را بسان عناصر داستان می‌بیند، و رویدادهای مختلف درون عکس‌ها و داستان‌هایش را در سلسله مراتب مشخصی کنار هم می‌چیند.

ترکیب تاریخ، داستانسرایی و عکاسی در فضای واحد داستان‌های سیلکو، نقشی بسان موزه‌ای هنری ایفا می‌کند که افق درک و انتظارات خواننده را وسعت می‌بخشد. هنگامی‌که عکس‌ها درون متن او قرارمی‌گیرند به عنوان ساختاری برجسته شکل خاصی می‌گیرند، و حتی خود می‌توانند به‌مثابه متن در نظر گرفته شوند. از آنجا که درون هر عکس خاطرات و روایت‌های فراوانی نهفته است، فرآیند خوانش متن به خیره شدن به عکس‌ها تبدیل می‌شود. چهره‌ها و اشیائ موجود در عکس‌ها، خواننده یا بیننده را فرامی‌خوانند تا آن تصاویر را به متن روایت مرتبط کند؛ تصاویری که به نوبه خود امکان بازخوانی گذشته،جهان پیرامون مردم، تاریخ و سرزمین آن‌ها را فراهم می‌کنند. بنابراین، در چیدمان عکس‌ها درون متن روایی سیلکو، بُعد زیباشناختی صرف مورد نظر نیست، بلکه ارتباط آن‌ها با روایت تاریخی بررسی خواهد شد. همچنان که رولاند بارث معتقد است خوانش عکس همواره فرآیندی تاریخی است و منوط به دانش خواننده می‌باشد (بارث، *تصویر، موسیقی، متن* ۲۸). سیلکو در قالب بندی پیرنگ روایت‌هایش با استناد به تاریخ تصویری و خاطرات فردی و جمعی پلی بر روی شکاف بین گذشته و حال و بین تاریخ و داستان می‌سازد. وی در جریان بیان داستان‌ها به کمک خاطرات تصویری و روایی برای لحظه کوتاهی از زمان گذشته داستان خود را رها می‌کند و مانند یک تاریخ‌نگار با تکیه به زمان حال سعی می‌کند واقعیت یک قوم و سرزمین را با ظرافت خاصی بر مبنای آن‌چه که از گذشته می‌داند، روایت کند. بنابراین، تاثیر فرآیند تصویری-روایی اثرِ وی که در آن تاریخ در داستان‌هایش به شکلی منسجم به اوج خود

1. chronicle

می‌رسد، چارچوب مفهومی هنر سیلکو را جلوه می‌دهد.

پیشینه تحقیق

از دیدگاه نظریه‌پردازی در خصوص اهمیت عکس و تصویر در آثار هنری و ادبی می‌توان به دو نظریه‌پرداز معاصر سوزان زونتگ و رولاند بارث اشاره کرد که دیدگاه‌های متنوعی در خوانش عکس ارائه داده‌اند.[۱] بجز تعداد بسیار اندکی از نویسندگان ادبی که از تصاویر یا عکس درون متن خود استفاده کرده‌اند، دیگر نویسندگان ترجیح می‌دهند تصویرسازی درون متن را با ترکیب و چیدمانِ هنریِ کلمات انجام دهند. بنابراین دیدگاه‌های تحلیلی اندکی در بررسی و تفسیر چنین آثاری یافت می‌شود. از بین این تعداد اندک می‌توان به وینفرید جورج سیبالد[۲] نویسنده آلمانی اشاره کرد که در آثار خود از عکس استفاده کرده است. مهمترین بررسی‌هایی انجام شده بر روی آثار این نویسنده، تحلیل ارتباط تاریخ با ادبیات است که بر روی مسائل جنگ‌جهانی، هولوکاست، مسائل مربوط به زخم‌های روانی افراد بازمانده از جنگ و مهاجرت متمرکز شده‌اند. لین ال. وولف و والتر دو گرویتر معتقدند که نویسنده‌ای همچون سیبالد به تفکیک مرز بین داستان و واقعیت در آثار خود پرداخته است.[۳]

در ارتباط با بررسی آثار سیلکو بیشتر محققین معاصر خوانشی در ارتباط با تاریخ، جابه‌جایی و نسل کشی‌های قومی ومسائل پسااستعماری ارائه کرده‌اند. از بین این منتقدین اما می‌توان به نانسی جی. پیترسون اشاره کرد که مقاله‌ای با عنوان "*داستان‌سرا* به‌مثابه خوانش قومی"[۴] نوشته است. در حقیقت، تمرکز بحث‌های پیترسون در خصوص این اثر و بقیه منتقدین در بررسی و تحلیل آثار دیگر سیلکو بر این نکته است که تاریخ بومیان آمریکا نه از منظر سرخپوستان بلکه از زاویه دید تاریخ‌نگاران سفیدپوست روایت شده که واقعیت زندگی بومیان در آن به درستی بیان نشده است. پیترسون در مقاله خود با مقایسه دو نسخه از کتاب *داستان‌سرا*، چاپ‌های ۱۹۸۱ و

۱. از این بین می‌توان به این آثار نظری زیر اشاره کرد:

Susan Sontag's *Reading the Pain of Others* و *On Photography*

Roland Barthes' *Camera Lucida* و *Image, Music, Text* و *Roland Barthes by Roland Barthes*

2. Winfried Georg Sebald (1944–2001)

3. Lynn L. Wolff's *W. G. Sebald's Hybrid Poetics* و Walter de Gruyter's W. *G. Sebald: History-Memory-Trauma*

4. Nancy J. Peterson's "*Storyteller* as Tribalography"

۲۰۱۲، معتقد است این اثر "متنی است که به شکلی هنرمندانه متون کلامی و دیداری را به هم بافته است تا داستان زندگی سیلکو، خانواده‌اش، مردم پوئبلو، جنوب غرب و بومیان آمریکا را به شکلی کلی به تصویر بکشد" (٤٠). در این اثرِ ترکیبیِ سیلکو، خواننده با "داستان‌های کوتاه، داستان‌های سنتی لگونا، نامه‌ها، اشعار، زندگینامه، عکس‌های خانوادگی و عکس‌هایی از مناطق و سرزمین لگونا" مواجه می‌شود به‌گونه‌ای که همه این گفتمان‌ها "داستان‌هایی را از زاویه دید سیلکو" بیان می‌کنند (همان ٤١).

سیلکو بر این باور است که بیان تاریخچه خانوادگی در مقیاسی کوچک، در واقع، بازتاب تاریخ یک ملت است. یک داستان از پس داستانی دیگر دریچه‌ای از جغرافیا، تاریخ و فرهنگ لگونا را به روی خواننده می‌گشاید. داستان‌ها و عکس‌ها و گذشته و حال به شکلی به هم پیوند می‌خورند که بافتی پیچیده از روایت را در مقابل خواننده قرار می‌دهند. پیترسون بدون ارائه راه‌حلی پیشنهاد می‌کند که برای بازگشایی لایه‌های معنایی این متن نیاز به خواننده‌ای منتقد داریم. بیشتر منتقدینی که آثار سیلکو را مورد بررسی و تحلیل قرار داده‌اند بر روی مسائل قومی، پسااستعماری، جابه‌جایی و نسل کشی‌های قومی متمرکز شده‌اند. تفاوت مقاله حاضر با بررسی‌های انجام شده توسط محققین دیگر این است که این مقاله خوانشی عمدتاً مبتنی بر نظریات هیدن وایت به عنوان بحث محوری ارائه می‌دهد و با بهره‌گیری نسبی از نظریات سوزان زونتگ و رولاند لارث در خوانش تصاویر بر روی ارتباط تاریخ، فرهنگ و خاطرات مردم پوئبلو با هنر عکاسی و روایت متمرکز شده است. بنابراین، اثر سیلکو به مثابه ابزاری شناختی مورد بررسی قرار می‌گیرد که در آن روایت، تاریخ و عکس که به فعالیت حافظه وابسته و درعین‌حال شکلی از قصه‌گویی هستند با هم تلاقی پیدا کرده‌اند.

نظریات هیدن وایت و رابطه تاریخ‌نگاری با روایت

تاریخ‌نگاری، مطالعه، بررسی و تفسیر نگارش تاریخ است؛ روشی که در آن یک فرد، ملت و مردم تاریخ خود را می‌نویسند. درعین‌حال، تاریخ بیشتر روایت زندگی کسانی است که آن را به تحریر در آورده‌اند. آن‌چه در تاریخِ ملتی به وقوع پیوسته است هرگز تغییر نمی‌کند. اما روش‌هایی که آن را تفسیر می‌کنند و عناصر تاریخ، مدام درحال دگرگونی هستند؛ این امر بیانگر تمایلات شخصی و فرهنگی مورخ یا نویسنده است. تاریخ بومیان آمریکا تحت‌تاثیر چنین تغییراتی بوده و است. سیلکو با آگاهی از این مسئله و با استناد

به آن‌چه از اجدادش نسل به نسل به او رسیده در کنار عکس‌های پدرش سعی در تغییر گفتمان حاکم بر تاریخ‌نگاری در باره مردم پوئبلو دارد. برخلاف داستان، آثار تاریخی از حوادثی تشکیل می‌شوند که خارج از ذهن نویسنده رخ داده‌اند. شاید رویدادی که در اثری ادبی به تصویر کشیده می‌شود آن‌گونه نباشد که در تاریخ ثبت شده است. مورخ با حجمی بی‌نظم از وقایع که قبلاً شکل گرفته‌اند مواجه است و از این میان او باید عناصر داستانی را که می‌خواهد روایت کند انتخاب کند. او با استناد به برخی از این وقایع و حذف وقایع دیگر و درعین‌حال با تأکید بر برخی وقایع، داستان خود را شکل می‌دهد. به عبارت دیگر، مورخ با گردآوری مجموعه‌ای از رویدادهای تاریخی یکجا در قالب روایتی دارای پیرنگ[1] مشخص داستان خود را خلق می‌کند. "مورخ مجبور است کل مجموعه داستان‌هایی که روایت او را تشکیل می‌دهند به شکلِ داستانی جامع [...] طراحی کند" (وایت، *ابرتاریخ* ۸).

هیدن وایت در اثر خود تحت عنوان *ابر تاریخ*[2] معتقد است تاریخ‌نگاری از نظر ساختار و ترکیب اساساً اثری ادبی است؛ به عبارت دیگر، تاریخ روایتی از وقایع واقعی است که در گذشته رخ داده‌اند. در این مفهوم واژه روایت به معنای چیدمان وقایع یکی پس از دیگری در کنار شخصیت‌ها و پیرنگ، همانند شیوه داستانسرایی است. بررسی تاریخ به این‌گونه آن را با اَشکال کهن ادبی مانند حماسه پیوند می‌دهد. وایت معتقد است که تاریخ‌نگاری، هر میزان هم که کمی یا علمی‌باشد، روی هم رفته شکل روایت دارد. در راستای نظریه وایت، رولاند بارث نیز معتقد است که تاریخ از تکنیک‌های داستان‌نویسی بهره می‌گیرد تا نشان دهد در گذشته "واقعاً چه اتفاقی رخ" داده است. برای مثال، مانند برخی از رمان نویسان، مورخ تمایل به پنهان کردن حضور خود در روایت دارد به شکلی که "به نظر برسد تاریخ، خود خویش را روایت می‌کند" (بارث، *نجوای زبان* ۱۳۱). وایت بر این باور است که تاریخ به زبان عادی و روشنگرانه‌ای مانند آن‌چه در ادبیات تخیلی استفاده می‌شود و به زبان مجازی یا استعاری که ذاتی آن است، تکیه می‌کند (*ابرتاریخ* ۱۹۸۵، ۹۵). در واقع، مورخان به همان شیوه‌ای عمل می‌کنند که رمان نویسان در طراحی داستان‌ها به‌کار می‌برند. زیرا در تاریخ مانند زندگی هیچ داستانی در انتظار روایت شدن نیست. مورخ نیز مانند رمان نویس آن‌ها را می‌آفریند. از نظر وایت، این نکته

۱. Emplotment (این اصطلاح را هیدن وایت در کتاب *ابر تاریخ* به‌کار می‌برد و به معنای گردآوری و چیدمان یک سری وقایع تاریخی و روایت آن با داشتن یک پیرنگ مشخص است.)

2. *Metahistory*

اثر تاریخی را به اثری ادبی و محصول تخیل ادبی تبدیل می‌کند. بنابراین، تاریخ همواره بخش چالش‌پذیری از تقابل تصویرپردازی‌های گذشته است. تاریخ به همان روشی معنا می‌یابد که شاعر یا رمان نویس سعی در ایجاد آن دارد (وایت، *تغییرات گفتمان* ۹۸).

حقایقی که دانش تاریخی بر مبنای آن بنا شده است پدیده‌های طبیعی نیستند، بلکه افکار، اعمال، رویدادها و آثار باستانی ملت‌ها می‌باشند. مورخان در جستجوی آنند که بدانند چگونه و چرا و هم‌چنین چه چیزی را بایستی در باره‌اندیشه‌ها، انگیزه‌ها و احساسات مورد توجه قرار دهند. نکته مشترک مابین تاریخ و علوم طبیعی نگرش علمی آن‌ها است که به کمک روش منظمِ پرسشگری در تلاش برای یافتن پاسخ و بیان آن به‌گونه‌ای معتبر هستند. رویدادهای گذشته را می‌توان از شواهد به‌جای مانده استنباط کرد، اما مورخان باید ابزاری در اختیار داشته باشند تا بر مبنای آن اسناد گذشته را ارزیابی کنند. عملکرد تاریخ‌نگاری با داستان‌نویسی متفاوت نیست بلکه خود شکلی از داستان‌نویسی است. وایت این دیدگاه که استدلال می‌کند تاریخ، علم است و جایگاه بینابینی میان هنر و علم دارد را به چالش می‌کشاند. در واقع او معتقد است که تاریخ علم نیست بلکه هنری روایی است. لذا تاریخ همیشه روایتی را دربر می‌گیرد و از این رو ویژگی‌های متون ادبی را دارد. از آن جایی که هر تلاشی برای نگارش تاریخ نیاز به تخیل ادبی دارد، حاصل آن تخیل شاعرانه است. بنابراین از نظر وایت امروزه تاریخ‌نگاری باید به مثابه ژانری ادبی که از معیارهای ادبی پیروی می‌کند در نظر گرفته شود.

گذشته به خودی خود فاقد شکل روایی است. نظم ذاتی در آن نیست بلکه در انتظار کشفی است که مورخین به آن تحمیل کنند. بنابراین، وقتی کتابی تاریخی را مطالعه می‌کنیم در می‌یابیم که خود شامل متن است؛ و با مطالعه دقیق‌تر مشخص می‌شود که آن متن شامل جملات و فصل‌های زیاد، آغاز، بخش میانی، و پایان است. به گفته وایت، تاریخ‌نگاری مستلزم به کارگیری چیدمان هدفمند است؛ به عبارت دیگر، چیدمان مطالب تاریخی در پیرنگی روایی، نکته‌ای است که در ادبیات آشنا است. پیکربندی‌های مختلف از مطالب تاریخی واقعیت‌های یکسانی را با معانی مختلف ارائه می‌کنند. تاریخ‌نگاری به همان اندازه که محصول جامعه و فرهنگ تاریخ نویسان است تفسیری منطقی از شواهد موجود نیز است. هیدن وایت معتقد است که "اثر تاریخی ساختاری کلامی در قالب گفتمان نثر روایی دارد. تاریخ (و فلسفه تاریخ نیز) میزان معینی از داده‌ها و مفاهیم نظری را برای توضیح این داده‌ها و ساختاری روایی برای بیان آن‌ها به عنوان نمادی

از مجموعه‌ای از وقایع که در زمان‌های گذشته اتفاق افتاده است را به هم پیوند می‌زند. علاوه بر این [...] آن‌ها حاوی محتوای ساختاری نهفته‌ای هستند که در ماهیت ادبی و به‌طورخاص با زبان مرتبط و به عنوان الگویی از قبل پذیرفته شده" با توضیحات تاریخی کاملاً مشخص می‌باشند؛ "این الگو به مثابه عنصر فراتاریخی[1] در کلیه آثار تاریخی عمل می‌کند" (*ابرتاریخ* ix). با این فرض که تاریخ مکتوب اساساً نوعی ادبیات است، وایت موضوع تاریخ را به مثابه معرفت‌شناسی که بر تمایز بین گذشته و تاریخ تاکید می‌کند مورد کنکاش قرار می‌دهد.

از نظر تاریخ‌نگاری وایت تاریخِ بِکر و دست نخورده‌ای موجود نیست، بلکه گذشته فقط به استناد نگارش مورخان ثبت شده است. تاریخ، بر خلاف گذشته، یک آفرینش ادبی است، زیرا همیشه از طریق آثار بازمانده مکتوب تفسیر می‌شود و فقط از طریق تفسیر لایه‌های واقعیت‌های تاریخی قابل درک است. از آنجا که واقعیت‌ها هرگز خود را به‌طور مستقلی برای ارائه معنا طراحی و مرتب نمی‌کنند، وایت معتقد است این وظیفه مورخ است که با شکل‌دهی داده‌ها به مثابه روایت، معنایی را القاء کند؛ از این رو دانش ما از گذشته از طریق فعلی ادبی صورت می‌گیرد(وایت، *تغییرات گفتمان* ۵۸). از منظر وایت مورخ خالق معنا و تعریفی از گذشته است؛ براستی وجود خود مورخ حائز اهمیت است. چالش وایت این است که برای درک چگونگی گذشته باید روایتی را به آن القاء کنیم. بنابراین گویی تاریخ بیشتر شبیه به نقاشی است تا بازسازی قانونمند وقایع؛ تاریخ پذیرش زیبایی‌شناختی دنیای گذشته و نه بازگشت واقعیت گمشده از منابع یا گفته‌های فردی از گذشته است. وایت تلاش می‌کند نه تنها ساختار نهفته متن تاریخی را مشخص کند بلکه توان بالقوه زبانی که برای خلق گذشته نیز به‌کار می‌رود را درک کند.

سوزان زونتگ و پیوند عکس و روایت

در ارتباط با پتانسیل‌های موجود در عکس، منتقدین معاصر بحث‌های مهمی را مطرح کرده‌اند که می‌توان به رولاند بارث و سوزان زونتگ اشاره کرد دعلاوه بر آن می‌توان ویلیام جان توماس میچل[2] را نیز نام برد. استفاده از عکس درون روایت و نگارش تاریخ مستلزم این است که قبلاً اصول و قوانین مشاهده را فرا گرفته باشیم، یعنی شیوه ادراک و تحلیل که از لحاظ تاریخی ریشه‌دار، از نظر فن‌آوری مشخص و از نظر زیبایی‌شناسی

1. metahistorical

2.William John Mitchell (1942-)

تعریف شده است. سوزان زونتگ معتقد است که " عکس فقط نتیجه رویارویی عکاس با یک رویداد نیست. تصویربرداری به خودی خود یک رویداد است، [...] درک ما از موقعیتی با میانجی‌گری دوربین عکاسی حاصل می‌شود. حضور همه‌جانبه دوربین قطعاً بیانگر این نکته است که مقطعی از زمان شامل وقایع و رویدادهایی می‌باشد که ارزش عکاسی دارند. [...] پس از اینکه رویداد به پایان می‌رسد، تصویر آن همچنان باقی خواهد ماند و این امر نوعی جاودانگی به آن رویداد می‌دهد" (زونتگ، *در باب عکاسی* ۸). در ادامه بحث خود او چنین اظهار می‌کند که "دقیقاً با برش یک لحظه و منجمد کردن آن، همه عکس‌ها گواهی بر ذوب شدن قطعی زمان هستند" (همان ۱۱). در رابطه با نقش عکاس اعتقاد براین است در حالی که حجم وسیعی از اشکال زندگی در مدت زمان کوتاهی از بین می‌روند، عکاس همچون تاریخ‌نگار برای ثبت آن‌چه در حال ناپدید شدن است وارد عمل می‌شود. از نظر زونتگ "واقعیت همیشه از طریق گزارشاتی که تصاویر ارائه می‌دهند تفسیر شده است" (همان ۱۱۹). بنابراین "عکاسی نه تنها واقعیت را می‌سازد بلکه آن را نیز بازیافت می‌کند" (همان ۱۳٦).

دوربین عکاسی و عکس ابزارهایی برای گردآوری اطلاعاتی از واقعیت‌ها هستند که به ما این امکان را می‌دهند تا نسبت به آن‌چه اتفاق می‌افتد پاسخی دقیق داشته باشیم (همان ۱۳۷). ظرفیت دوربین عکاسی در تحقق عینیت به ذهنیت‌ها است. "در قالب تصاویر عکاسی، اشیاء و رویدادها در کاربردهای جدید معانی جدیدی پیدا می‌کنند، که فراتر از تمایز مابین زیبا و زشت، درست و نادرست، مفید و مضر، طعم خوب و بد است" (همان ۱۳٦-۱۳۷). تاثیر عکس بر مخاطب تا حدی همچون موسیقی مستقیم است. علاوه بر این، عکس روشی بی‌واسطه در درک پدیده‌ای است که ترکیب بهم پیوسته‌ای را برای حافظه فراهم می‌کند. زونتگ بر این باور است که "هر عکس دارای معانی چندگانه است؛ در حقیقت، مشاهده چیزی درقالب عکس رویارویی با یک شیء بالقوه جذاب است. درک نهایی از تصویر عکاسی این است که بگوییم: نمایی وجود دارد. اکنون فکر کنید که [...] فراتر از آن چه چیزی وجود دارد، و واقعیتی که به این شکل دیده می‌شود چیست؟ "(همان ۱۷).

عکس به مثابه اثری هنری پدیده‌ای خنثی نیست، بلکه همچون نقل قولی بدون علائم نقل قول، و نشانه و پیامی است که قابلیت رمزگشایی دارد. شاید تصویری شاد در تضاد با آن‌چه دیده می‌شود، درک شود، و شاید لبخندی بر لبان فرد تنش یا آسیب

روحی را پنهان نماید. عکس‌ها در ذهن بیننده باعث ایجاد احساس یا مفهوم خاصی می‌شوند. عکس‌ها قابلیت شکل‌دهی و بازآفرینی خاطرات فردی و هم‌چنین قدرت خلق دانش واقعی تاریخ را دارند. عکس‌های تاریخی به مثابه تاریخ دیداری[1] هستند که پنجره‌ای را به تاریخ و تجربیات یک ملت می‌گشایند. خاطراتی که عکس از اعماق ذهن فرا می‌خواند اغلب خاطراتی پنهان هستند که باعث تقویت یا ظهور آن‌ها می‌شوند. این خاطرات صرفاً مضاف بر آن‌چه که روایت فرا می‌خواند نیستند، بلکه اغلب خاطراتی هستند که با خاطرات فردی تفاوت دارند. عکس‌ها معمولاً بسان مجرایی عمل می‌کنند که حافظه را بازیابی یا خاطرات خاصی را بازبینی می‌کنند. پتانسیل تخیلی موجود در عکس‌ها به شکلی دیگر بیان داستان در قالب تصاویر است. روایتی که از طریق عکس‌ها بیان می‌شود به ترتیب چیدمان آن‌ها بستگی دارد. لذا هر عکس روایتی جداگانه و درعین‌حال پیوسته با تصاویر قبل و بعد خود دارد. برای مثال، عکس‌های پدر سیلکو ثبت تجربیات یک قوم و ملت هستند و هر عکس درون کتاب "خود تصویری از تصویر دیگر" است (همان ۲).

عکس‌ها از قدرت ذاتی مستندسازی، برانگیختگی حافظه و فعال‌سازی فرآیند یادآوری برخوردار هستند. عکس‌ها نه تنها به مثابه تصاویر دیداری هستند، بلکه تصاویر کلامی درون روایت‌ها جوهره‌ای بالقوه دارند که فقط زبان قدرت رمزگشایی و بسط آن را دارد. لذا عکس رابطه تنگاتنگی با واقعیت کلامی خواهد داشت. نکته کلیدی در این مقاله، این بُعدِ بررسی عکس‌ها به کمک پیوند نظریات زونتگ و وایت در تحلیل اثر سیلکو با تمرکز بر جنبه روایتی عکس به‌جای مبحث زیبایی شناختی آن می‌باشد. با به کارگیری اشکال گوناگون زبان ماهیت مستندات تاریخی احیاء و در اختیار بیننده و خواننده قرار می‌گیرد. عکس‌ها نه تنها در راوی و مخاطب نیاز فزآینده‌ای برای کسب اطلاعات بیشتر در مورد حیات افراد به وجود می‌آورند، بلکه داستان‌های ثبت شده در آن‌ها خود به عنوان بخشی از حافظه عمل کنند. تصاویر برگرفته شده از گذشته نه تنها خاطرات خاصی را برای ما تداعی می‌کنند بلکه به نوبه خود نقش بازماندگان و کسانی که دیگر در قید حیات نیستند را به ما یادآور می‌شوند. عکس همچون شاهدی از خاطرات که لحظه‌ی مشخصی از زمان را ثبت می‌کند هم‌سنگ هزاران واژه است که برای تاریخ‌نگار و نویسنده ارزش تحلیلی به‌سزایی دارد. عکس واقعیت، اما واژه‌ها معانی را به‌وجود می‌آورند. واژه‌ها

1. visual history

پتانسیل نهفته درون عکس‌ها را با معنا غنی‌تر می‌کنند. وقتی به عکسی نگاه می‌کنیم، آگاهی روایی ما به‌طور خودکار فعال می‌شود، و تلاش می‌کنیم هر رویدادی را درک کرده و بدانیم. عکس‌ها راوی را وادار به یادآوری می‌کنند و باعث فراخوانی گذشته از اعماق تاریخ می‌شوند. بنابراین، داستان زندگی افرادی که در عکسی ثبت شده‌اند از گذشته آن‌ها پرده برمی‌دارد. تاریخ تصویری مکتوب و ثبت شده در عکس‌ها، بر مبنای منابع مادی، به نوبه خود به سند یا شکلی از مستندات معتبر تبدیل می‌شود.

همان‌طور که اصالت یا رابطه عکس‌ها با واقعیت مطرح می‌شود، آن‌ها نیز به تفسیر خواننده یا بیننده وابسته هستند تا اهمیت و معنی آن‌ها آشکار شود. به عبارت دیگر، مخاطب با بررسی و تفسیر تصاویر و روایات درون عکس‌ها به آن‌ها حیات می‌بخشد و عکس‌ها و روایات به نوبه خود برای مخاطب فرصت بازنگری پدیده‌ها را مهیا می‌کنند. خواننده نه تنها به تصاویر درون عکس واکنش نشان می‌دهد، بلکه به روش و زاویه دید عکاس نیز توجه خاصی خواهد نمود. علیرغم اینکه عکس تصویری بی‌کلام است، اما در لایه‌های بصری آن بیش از هزاران واژه و روایت نهفته است. عکس واقعیتی را بیان می‌کند، و واژه‌ها معنی را خلق می‌کنند. بنابراین، واژه‌ها عکس را با معانی احاطه کرده و پرتوان می‌کنند. در نهایت، اگر داستان به صراحت درون عکس بیان نشده باشد، مخاطب با ترسیم الگوهای روایی در ذهن خود روایتی برای آن خلق می‌کند.

خاطرات و تاریخ در چیدمان عکس و داستانسرایی

داستان‌سرا برای اولین بار در سال ۱۹۷۵ در مجله *پوارتو دل سول*[1] منتشر شد و در سال ۱۹۸۱ در کتابی متشکل از انواع هنری و ادبی گوناگون با همین عنوان به چاپ رسید. *داستان‌سرا*، شامل داستان-شعر، شعر، داستان‌های کوتاه، عکس‌هایی از خانواده سیلکو و سرزمین جنوب غربی آمریکا است. علاوه بر آن، این اثر ادبی شامل خاطرات و روایت‌های فردی، بازگویی داستان‌های سنتی لگونا، عکس‌ها و بخش بزرگی از داستان‌ها و شعرهای کوتاه سیلکو است که قبلاً منتشر شده‌اند. عکس‌ها در این اثر چندگانه اهمیت به‌سزایی دارند، زیرا نمایانگر سرزمین و جامعه‌ای با زمینه غنی داستانسرایی هستند که سنت قصه‌گویی شفاهی لگونا و افراد آن جامعه از درون آن نشات گرفته‌اند. در این اثر سیلکو تاریخ، عکاسی و داستان‌پردازی در کنار یکدیگر هستند. به عبارت دیگر، فضای روایت محل تلاقی تاریخ‌نگار، عکاس و نویسنده است. این عکس‌ها خواننده را

1. *Puerto del Sol*

در روند قصه‌گویی درگیر می‌کنند و چون بخش عمده‌ای از داستان‌ها هستند، بسیاری از رویدادهای داستان‌ها در عکس‌ها ثبت شده‌اند. به این ترتیب عکس‌ها وسعت درک خواننده را افزایش داده و هم‌چنین پیوندهای ساختاری و موضوعی بین آن‌ها را بیان می‌کنند. این عکس‌ها هم‌چنین نمایانگر طرح غیر خطی[1] *داستان‌سرا* هستند. ادغام گذشته و حال همچون پیوندی هستی‌شناختی، تجربه فردی، تاریخی و فرهنگی در پیرنگ کتاب آشکار است.

داستان‌سرا یکی از مشهورترین آثار سیلکو است که دارای نثری ازهم‌گسیخته[2] و شگفت‌انگیز بوده و ساختار، زبان و تصاویر آن تجسم بُرشی از تاریخ بومیان است. در *داستان‌سرا* سیلکو از همان آغاز مسائل اجتماعی و جمعی را با مسائل فردی در قالب روایت‌های شفاهی، نوشتاری، تصویری و تاریخی در هم می‌آمیزد. در این راستا حذف مرز بین داستان و واقعیت یکی از ابزارهای نویسندگی وی است. لذا عنصرِ تلفیق در داستان‌پردازی سنتی، ماهیت پویای فرهنگ بومی‌های آمریکا را نشان می‌دهد. سیلکو معتقد است معمولاً قصه‌گویی شفاهی در فرهنگ پوئبلو شامل چندین نوع بیان و گاه حتی متناقض از یک رویداد است. وی خاطرنشان می‌کند که داستان در بازگویی هرگز یکسان نخواهد بود، زیرا بر مبنای شرایط تغییر خواهد کرد. به عبارت دیگر، هر روایت در قالبی جدید تکرار داستانی یکسان نیست، بلکه بازسازی و بازگویی داستان از زاویه‌ای متفاوت است.

دوران کودکی سیلکو زمانی است که بسیاری از افراد کهنسالِ قبیله بازمانده از نسل‌های گذشته در قید حیات هستند. وی بسیار خوش اقبال است تا به داستان‌های آن‌ها گوش فرا دهد و این داستان‌ها را به خاطر بسپارد و در مجموعه‌ای گردآوری کند. مادر بزرگ آموه[3] برای او و خواهرش درباره خانواده و تاریخ محلی طی دوران حاکمیت دولت‌های اسپانیا و مکزیک و البته ورود ارتش آمریکا در سال ۱۸۴۸ به آنجا و اشغال مناطق مختلف مکزیک قصه‌هایی[4] می‌گفت *(داستان‌سرا* ۱۶). مادر بزرگ چیزهای زیادی در باره تاریخ برایشان بیان می‌کرد، لذا برای آن‌ها مادر بزرگ به مثابه تاریخ

1. Non-linear
2. fragmented
3. Grandma A'mooh

وی کتاب قدیمی کوچکی داشت که جلدش از بین رفته بود و از روی آن برای سیلکو و خواهرانش داستان‌هایی می‌خواند، داستان‌هایی که او برای عموها و پدرش گفته بود.

4. humma-hah stories

زنده سرزمینشان بود. مادر بزرگ آموه عادت داشت داستان‌هایی که خود در دوران کودکی از بزرگان خانواده شنیده بود را برای سیلکو و خواهرانش تعریف کند. بعضی از این داستان‌ها درباره مهمان‌نوازی مردم پوئبلو در جشن سالانه نوزده سپتامبر نسبت به مردم ناواهو[1] بودند (*داستان‌سرا* ۲۲۶). سیلکو هم‌چنین به زمانی اشاره می‌کند که مادر بزرگ دیگر به زبان بومیان با آن‌ها صحبت نمی‌کرد تا از آن‌ها در مقابل مجازات‌هایی که مقامات دولتی احتمال داشت در مورد آن‌ها اعمال کنند محافظت کند؛ این خود بیانگر گوشه‌ای از تاریخ سرکوب و تنبیه این قوم است (*داستان‌سرا* ۱۷). در توصیف عمه سوزی،[2] سیلکو می‌گوید وی به آخرین نسل لگونا تعلق داشت که تمامی تجربیات فرهنگ، تاریخ و دیدگاه آن نسل پیرامون جهان را در زندگی و در قالب کلام داستانی پشت سر گذاشته بود؛ تجربیاتی بر اساس خاطراتی که به نسل‌های بعدی منتقل شده‌اند (*داستان‌سرا* ۲٤). سیلکو در مقدمه کتاب *داستان‌سرا* می‌گوید که تمامی فرهنگ، دانش، تجربه و باورها در خاطرات مردم پوئبلو در قالب روایت از نسلی به نسل دیگر حفظ شده‌اند. این روایات بیانگر رویاها، اعتقادات و باورهای مردم هستند (*داستان‌سرا* ۱٤). اغلب داستان‌هایی که روایت می‌شوند داستان‌های ساختگی فردی که داستان را بیان می‌کند نیستند بلکه روایت رویدادهایی هستند که راوی خود تجربه کرده یا از دیگران شنیده است (*داستان‌سرا* ۱٤). وی به ما یادآوری می‌کند که "در سنت شفاهی،" گاهی اوقات آن‌چه ما "حافظه" می‌نامیم و آن‌چه "تخیل" می‌نامیم، به راحتی از همدیگر قابل تشخیص نیستند (*داستان‌سرا* ۲٤٤). برای مثال، در سال ۱۹۰۸ موسسه اسمیتسون[3] مشغول حفاری قله *کاتسی ما* یا تپه سحر شده[4] بود. پدربزرگ بعضی از باستان‌شناسان را با کالسکه تک اسبه خودش به آنجا می‌برد." سیلکو از پدر بزرگ پرسیده بود "آیا استخوان‌های آن زن نابینا و بچه را پیدا کردند؟" و پدر بزرگ گفته بود "مگه تو داستانی را که درباره آن‌ها می‌گویند شنیدی؟" (*داستان‌سرا* ۲۱۳)، و با این پرسش و پاسخ فرآیند قصه‌گویی شروع می‌شد. باستان شناسان به سرعت هرچه را که یافته بودند درون جعبه‌هایی چوبی قرار می‌دادند و می‌بردند. در واقع بخشی از تاریخ این مردمان را که امروزه نه تنها در داستان‌ها و در سرزمین اجدادیاشان بلکه در

1. Navajo people
2. Aunt Susie
3. Smithsonian Institution
4. *Katsi'ma,* Enchanted Mesa

موزه‌ها هم وجود دارند، با خود می‌بردند.

روایت، باورها و خاطرات قومی درون عکس‌ها

چیدمان عکس‌های سیلکو در آغاز و انتهای کتاب، خواننده را با جامعه و فرهنگ مردم پوئبلو آشنا می‌کند. سیلکو داستانسرایی را به روشی جدید برای بیان و پیوند سنت شفاهی و نگارش به کار می‌برد. او با استفاده از خاطرات و روایت‌های فردی و جمعی، تجربیات و آداب و رسوم مردم لگونا پوئبلو را بازگو می‌کند و بر روشی که بومیان آمریکا دنیا و زندگی را تجربه کرده‌اند، تأکید می‌کند. عکس‌ها تصاویری از زندگی‌های از دست رفته و طبیعت گمشده را به نمایش می‌گذارند. سیلکو خاطرات منجمد گذشته را، همچون یک باستان شناس، از طریق قصه‌گویی و عکاسی حفاری می‌کند. او نشان می‌دهد که عکس‌ها، مانند روایت‌های شفاهی و مکتوب، محصول ذهنی هستند. سیلکو در مقدمه کتاب می‌گوید هدف‌اش این است تا خوانندگان به تصویری از بافت و نمای روستاهای پوئبلو و خانواده‌اش دست یابند که رویدادهای داستان‌ها در آنجا رخ داده‌اند، از این رو عکس‌های خانوادگی را درون متن کتاب قرار داده است. اولین عکس درون کتاب نمایی کاملاً باز[1] از دهکده قدیمی لگونا پوئبلو و تصویر کوه مقدس تیلور[2] را نشان می‌دهد که بر فراز روستا نقش محافظتی و تأمین کننده آب، الوار، کشت و زرع و شکارگاه‌ها را دارد. در ادامه پنج عکس دیگر از این سرزمین آورده است که همگی اهمیت جغرافیا، وسعت قلمرو قبایل و درعین‌حال رابطه تنگاتنگ مردم با "مادر زمین" را نشان می‌دهند.

سیلکو معتقد است داستان‌ها را نمی‌توان از جغرافیا و مکان‌های واقع در سرزمین اقوام جدا کرد، و همه چیز به داستان ربط پیدا می‌کند. "تپه‌ها و بلندی‌های اطراف لگونا خانه دوم پدر من بودند. [...] از مدرسه فرار می‌کرد تا به این تپه‌ها برود جایی که مشکل کمتری داشت" (*داستان‌سرا* ۱۷۲). عکس‌ها بخشی از روایت هستند و بسیاری از داستان‌ها را می‌توان درون عکس‌ها دنبال کرد. برای مثال عکسی است که نمایی متوسط از مادربزرگ آموه در کنار دو خواهر سیلکو در آشپزخانه را نشان می‌دهد که کتابی در دست دارد. نگاه کنجکاوانه خواهران سیلکو نشانگر این است که آن‌ها غرق در داستانی شده‌اند که مادر بزرگ در حال روایت است. تصویر گویای اهمیت نقش قصه و روایت در زندگی مردم پوئبلو است، همان‌گونه که سیلکو معتقد است همه چیز داستان است

1. Extreme Long Shot
2. Mount Taylor

و زندگی به داستان وابسته است. برای مثال، در "رهایی داستان‌سرا"[1] چنین شروع می‌کند: "داستان‌سرا تمام داستان‌های رهایی را محافظت می‌کند، و می‌گوید که با روایت این داستان‌ها درباره خودمان تقریباً از هر چیزی رها می‌شویم، و با این داستان‌ها زنده می‌مانیم" (*داستان‌سرا* ۲۶۳). بیشتر عکس‌ها تصاویری از زندگی و چشم‌اندازهای لگونا هستند که لنز دوربین پدرش لی مارمون روی آن‌ها متمرکز شده‌است و شناختی از سنت‌های گذشته را به خواننده می‌دهند. لذا خواننده در فرآیند خوانش و مشاهده همراه راوی مابین هنرِ عکاسی و روایت که جغرافیای تاریخی مردم پوئبلو را ترسیم می‌کنند، مدام در حرکت است.

بقای فرهنگی مردم پوئبلو برای سیلکو بسیار حائز اهمیت است. به باور او، از منظر مردم پوئبلو و دیگر بومیان آمریکا "زبان داستان است. [...] هر واژه داستان خود را دارد. بنابراین وقتی فرد داستانی می‌گوید و فردی دیگر زبان را برای بیان داستان به‌کار می‌برد، هر واژه‌ای که به‌کار می‌برد خود داستانی دارد" (*زن زرد پوست* ۳۵). وی معتقد است از آنجا که زبانِ همه انسان‌ها شامل واژه‌ها است بنابراین هنگام بیان چیزی افراد وارد فرآیند روایت می‌شوند. به عبارت دیگر وقتی راجع به خود نکته‌ای یا درباره موقعیتی چیزی بیان می‌کنیم، وقتی خاطراتمان را در باره تجربه‌ای توصیف می‌کنیم آن تجربه را در قالب روایتی شکل می‌دهیم تا اطلاعاتی را با دیگران به اشتراک بگذاریم. سیلکو بر این باور است که در لگونا پوئبلو، بسیاری از واژه‌ها به تنهایی داستان‌های خاص خود را دارند. بنابراین وقتی کسی داستانی را بیان می‌کند و برای بیان آن از واژه‌ها استفاده می‌کند، هر واژه داستان خاص خود را نیز دارد. اغلب راویت‌گرها این داستان‌های کلامی را دنبال می‌کنند و ساختار مشخصی از داستان-درون-داستان[2] به‌وجود می‌آورند. به عبارت دیگر، داستان خود سرآغاز بسیاری از داستان‌های دیگر است، بنابراین هرگز پایانی برای روایت داستان‌ها وجود ندارد. سیلکو توضیح می‌دهد "وقتی از اصطلاح داستانسرایی استفاده می‌کنم، چیزی فراتر از آن مورد نظر من است. من در مورد چیزی صحبت می‌کنم که ناشی از تجربه و درک آن نگاه کلی به خلقت است که همه ما بخشی از آن کل هستیم. ما قصه‌ها و تجربیات را از هم تفکیک نمی‌کنیم. [...] قصه‌گویی همیشه شامل مخاطب یا شنوندگان است. در حقیقت، اعتقاد بر این است که بخش زیادی از داستان درون وجود شنونده قرار دارد. نقش قصه‌گو این است که

1. The Storyteller's Escape
2. Story within story

داستان را از [درون وجود] شنوندگان بیرون بکشد. قصه‌گویی از نسلی به نسل دیگر ادامه دارد. اساساً، اصل داستان هویت ما را می‌سازد و در این داستان‌ها ما می‌دانیم که وجود داریم" (همان ۳۵–۳۶). بنابر این، داستان‌ها به بومیان آمریکا کمک می‌کند تا دریابند چه کسی هستند و هویت خود را به عنوان یک قبیله شکل دهند. شخصیت‌ها در داستان‌ها با روایت پیوند می‌خورند و هویت خود را در مقام بومی آمریکایی که‌جهان را از منظر پوئبلو با قصه‌گویی تجربه می‌کند، مشخص می‌کنند و هم‌چنین بیانگر چگونگی شکل گیری هویت یک قوم است.

روایت‌های پوئبلو فقط داستان‌های مخصوص کودکان هنگام خواب یا سرگرمی نیستند، بلکه از طریق همین روایات مردم پوئبلو برای هزاران سال کل فرهنگ خود را حفظ کرده و به نسل‌های بعدی منتقل کرده‌اند. "همه تدابیر و اعتقادات لازم برای بقای پوئبلو نوشته نشده‌اند، بلکه [مردم آن قوم] آن‌ها را به یاد می‌آورند و از نسلی به نسل دیگر تکرار می‌شوند" (همان ۱۳٤). سیلکو در خلال داستان‌ها اصطلاحاتی را به‌کار می‌برد که والدین یا وابستگان خانواده‌اش در امور روزمره استفاده می‌کردند و درعین‌حال معانی آن‌ها را به زبان انگلیسی می‌نویسد (*داستان‌سرا* ۲۹و ۵۷و ۲٤۷). از این طریق وی زبان، فرهنگ و سنت‌های سرخ پوستان را درون روایت‌هایش حفظ می‌کند. از میان عکس‌هایی که باورهای مردم پوئبلو را به تصویر می‌کشند می‌توان به دو عکس اشاره کرد و مفاهیم نهفته در آن‌ها را رمز گشایی نمود. اولین عکس نمایی کلی از رقصندگانِ بوفالویی[1] در حال رقصیدن است که تبدیل روح بوفالو به شکل انسانی و اتحاد بین انسان و بوفالوها را نشان می‌دهد. قبل از این عکس، بخش دوم داستان مردان بوفالویی را روایت می‌کند که چگونه سال‌ها پیش وقتی خشکسالی همه جا را فرا گرفت و گوشت و مواد غذایی کمیاب شده بود کوچی نی ناکو، زن زرد پوست[2] بدنبال آب قبیله را ترک کرد. پس از تلاش بسیار بالاخره به دریاچه‌ای رسید. اما متوجه شد که آب گل‌آلود است، و ترس بر او مستولی شد. خوب که نگاه کرد مرد بوفالویی را دید که از او تقاضا کرد همراهش برود. علیرغم مقاومت زن، مرد بوفالویی او را با خود به سرزمین مردان بوفالویی برد. و بدین ترتیب روایت ادامه دارد تا پایان داستان که خواننده با عکسی از سه مرد بوفالویی با لباس و زیور آلات سنتی مواجه می‌شود که مشغول انجام رقصِ سنتیِ مرتبط با داستان روایت شده هستند (*داستان‌سرا* ۹۰–۹۹). عکس دوم

1. Buffalo Dancer

2. Kochininako, Yellow Woman

کودکی در قنداق را به تصویر می‌کشد که سیلکو چنین بیان می‌کند: "مردم اعتقاد دارند تخته گهواره از کودک محافظت می‌کند و وقتی کودک را در تخته گهواره قرار می‌دهند، به آرامی با تخته گهواره صحبت می‌کنند و به او یادآوری می‌کنند که از کودک مراقبت کند. مادرم تا دوازده ماهگی مرا در تخته گهواره نگه می‌داشت" (*داستان‌سرا* ۱۲۵). این عکس‌ها اهمیت و نقش باورها، آداب و آیین‌های مردم پوئبلو در زندگی‌اشان را به بیننده می‌نمایانند که در بافت روایت‌ها و لایه‌های تصاویر نهفته هستند.

روایت رویدادهای تاریخی درون عکس

در مقایسه مابین حافظه و عکاسی نکته قابل توجه این است که عکس تجلی واقعیت و خاطرات گذشته است. بر خلاف آن‌چه رولاند بارث مطرح می‌کند که عکس حافظه را محدود می‌کند و به ضد آن تبدیل می‌شود، سیلکو عکس‌ها را در چیدمانی هوشمندانه لابلای صفحات و درون روایت‌هایش به‌کار می‌برد که نه تنها حافظه را محدود نمی‌کنند بلکه زمینه‌ای را برای حافظه، تخیل و تاریخ به شکلی پویا فراهم می‌کنند تا پیرنگ داستان‌ها را در ترکیبی روایی شکل دهند. سیلکو با به‌کار گیری عکس در اثرش خاطراتِ منجمدِ گذشته‌های دور را به کمک قصه‌گویی کاوش می‌کند. خواننده با گذار از خواندن و خیره شدن به عکس‌ها به این نتیجه می‌رسد که افراد و اشیاء درون عکس به استناد وجودشان درون عکس زنده مانده‌اند. عکس‌ها همچون ابزار و عرصه ای برای بازگرداندن گذشته به زمان حال درون داستانسرایی سیلکو هستند. بنابر این تماشای عکس‌ها که با داستانسرایی در هم تنیده شده‌اند به مثابه خوانش و دستیابی به حافظه جمعی، تجربیات، خاطرات، آداب و رسوم و تاریخ مردم است. لذا خواننده هر چه بیشتر درون متن و عکس‌ها کنکاش می‌کند، بیشتر خود را درگیر در تاریخ، فرهنگ، تجربیات و زمان ثبت آن تصاویر می‌یابد. علاوه بر این، سیلکو با چنین چیدمانی هم‌زمان فرآیند خوانش، مشاهده، یادآوری، و شناخت را به روی خواننده می‌گشاید، ضمن اینکه سؤالات اساسی مربوط به رابطه ادبیات با حقیقت و نیز واقعیت را برجسته می‌کند.

سیلکو اطلاعات داستانسرایی خود را از منابع متعددی، از جمله مقالات، رویدادها، عکس‌ها و داستان‌های شفاهی که سینه به سینه از اجدادش به او به ارث رسیده‌اند بهم می‌بافد؛ و خواننده را به ایفای نقشی فعال در روند ساخت و پردازش داستان فرا می‌خواند. این امر زمانی رخ می‌دهد که خواننده یا بیننده به پایان یک داستان می‌رسد و پس از

آن با عکسی مواجه می‌شود. از آنجا که عکس روایتی بی‌کلام است، خواننده علاوه بر رمزگشایی عکس در نهایت بایستی روایت‌های سیلکو را خود ادامه دهد و تکمیل کند. به عبارت دیگر، وقتی سیلکو عکس‌های تاریخی خانوادگی را در کنار شخصیت‌های درون داستان‌هایش می‌چیند خواننده را وادار به بازگویی دنباله داستان می‌کند. حرکت تخیلی مابین روایت تصویری-کلامیِ سیلکو در *داستان‌سرا* غالباً به روشی برای بازسازی و دستیابی به خاطرات فردی، حافظه جمعی و فرهنگی و روی آوردن به تجربیات گذشته است. در بررسی تاریخ، سیلکو گذشته وسیعتر و جمعیتری را به نمایش می‌گذارد، و به حافظه فردی فرصت و کلامی برای بازگویی گذشته می‌دهد. وی بر این باور است که یکی از نقاط قوت سنت قصه‌گویی در کنار فراخوانی گذشته این است که به شواهد مادی موجود در عکس‌ها، استناد می‌کند تا تاریخ و هویت جمعی را حفظ کند. او در این اثر با کاربرد عکس‌ها به مثابه ابزاری برای بقای هویت و یادگارهای فرهنگی، و تلفیق آن با اشعار و روایت‌های مشترک، در کنار تصویرسازی‌های کلامی هم‌زمان سفری تاریخی-بصری را برای خوانندگان فراهم می‌کند.

برای سیلکو، عکاسی، تاریخ و خاطرات خانوادگی در هم تنیده شده‌اند. از نظر او عکس‌ها داستان‌های شگفت‌انگیزی را درباره دوران‌های گذشته بیان می‌کنند. عکس برای سیلکو روشی برای مشاهده و درک خود و افراد پیرامون، مکان زندگی و آن‌چه بر گذشتگان رخ داده است، می‌باشد که این خود نوعی از دانش تاریخ‌نگاری برای مخاطبانش به‌وجود می‌آورد. ادغام روایت‌های بصری و کلامی در *داستان‌سرا* تجربیات تاریخی و معاصر را در کنار هم ارائه می‌دهد تا حقیقتی اجتماعی از زندگی بومیان پوئبلو را به نمایش بگذارند. در چیدمان عکس‌ها، عکسی وجود دارد که نمایی بسته از صورت پیرزنی را به تصویر کشیده‌است و سیلکو در باره آن چنین توضیح می‌دهد، وی "مورخ، معلم و داستان‌سرای برجسته لگونا پوئبلو، سوزی رِییِس مارمون[1] [است که] در دهکده پگواته[2] در شمال لگونا به دنیا آمده است. او عمه پدر من بود که با دبلیو کی. مارمون،[3] برادر بزرگتر پدربزرگ هنک،[4] ازدواج کرده بود. این عکس در جشن تولد ۱۱۰ سالگی عمه سوزی در سال ۱۹۸۷ گرفته شده است" (*داستان‌سرا* ۱۴۵). موهای سفید، حجم

1. Susie Reyes Marmon
2. Paguate
3. W. K. Marmon
4. Grandpa Hank

وسیع چین و چروک‌های چهره‌اش و نگاه چشمانی نافذ از پشت عدسی عینک‌اش همه نشانگر عمق تجربیات و خاطرات یک قوم هستند. در نگاه کلی چهره پیرزن نمایشی از تحمل فوق‌العاده رنج‌ها و درعین‌حال امید و عشق به زندگی است. تصاویری با چهره‌هایی مشابه از زنان و مردان قوم در صفحات دیگر کتاب آورده شده‌اند که همگی به مثابه تاریخ زنده مردم پوئبلو می‌باشند[1] (*داستان‌سرا* ۱۵۲و ۱۶۸و ۲۲۷ و ۲۴۰).

عکس‌ها با داستان‌ها در هم می‌آمیزند تا کلیتی یکپارچه را تشکیل دهند و مشخص کنند که لگونا و مفهوم زندگی و تحول در حیطه قلمرو یک قبیله خاص چیست. سیلکو دنیای روایت و داستان را با دنیای فرا متنی و واقعی تلفیق می‌کند. پیرنگ داستانسرایی و چیدمان عکس‌ها در اثر سیلکو با آن‌چه هیدن وایت در تاریخ‌نگاری مطرح می‌کند، منطبق است. برای مثال، عکس دهکده لگونا با روایت داستان‌هایی که بلافاصله پس از آن خواهد آمد به تاریخ آن سرزمین پیوند می‌خورد؛ آن‌ها شامل داستان‌های پوئبلو و مردمانی که در آن نقطه از آمریکا زندگی می‌کرده‌اند، اساطیر و افسانه‌ها و داستان خود راوی هستند. گویی سیلکو به کمک بخشی از مجموعه عکس‌های پدرش و با پیوست آن‌ها لابلای داستان‌هایش تاریخ مردم لگونا پوئبلو و قبایل همسایه آن‌ها و هم‌چنین تحولاتی که باعث تغییرات فرهنگی آن‌ها طی شصت و پنج سال گذشته شده است را مستند می‌کنند. علاوه بر این، او به خواننده فرصت می‌دهد تا تاریخ، آداب و رسوم و تغییرات فرهنگی لگونا پوئبلو را نه تنها از طریق روایات داستانی بلکه از طریق لنز دوربین عکاسی شخصی پدرش درک کند.

تعدادی از داستان‌هایی که در این مجموعه جمع‌آوری شده‌اند شامل داستان‌هایی هستند که سیلکو از عمه الیس مارمون کوچک[2] و عمه سوزی ریِیس مارمون شنیده است، در کنار داستان‌هایی که از تخیلات خود او نشات گرفته‌اند (*داستان‌سرا* ۱۸). سیلکو می‌گوید برای اینکه به خواننده تصویر و درکی از خانواده‌اش، سرزمین، مردم و دهکده پوئبلو بدهد عکس‌هایی از مجموعه عکس‌های پدرش را به کتاب ضمیمه کرده است (*داستان‌سرا* ۱۹). وی در ادامه توضیح می‌دهد که وجود عکس‌ها درون مجموعه داستان‌هایش به این دلیل است که آن‌ها بخش عظیمی از داستان‌های او را شامل می‌شوند و بسیاری از داستان‌ها را می‌توان از درون عکس‌ها دنبال کرد (*داستان‌سرا* ۲۱). او معتقد است داستان‌های قدیمی و جدید بیانگر این نکته هستند که ما چه کسانی هستیم

1. Juana Quicero, Jose Sanschu, Grandma A'mooh, Apache leader Geronimo
2. Aunt Alice Marmon Little

وما به مدد داستان‌ها ادامه حیات می‌دهیم. وی معتقد است که درون قبایل داستان‌هایی وجود دارد که هویت قبیله را مشخص می‌نمایند (*زن زرد پوست* ۳۶)، و هویت فردی از هویتی که درون خانواده شکل گرفته، نشات می‌گیرد.

فرهنگ پوئبلو بر قصه‌گویی استوار است، و داستان‌هایش در زمان متوقف نمی‌شوند، و قصه‌گویی مدام در جریان است. آن‌ها معتقدند که در گذشته‌های دور مرزی مابین مردم و سرزمین‌ها وجود نداشت و احترامی متقابل بین سرزمین و مردم به شکلی پویا وجود داشت. این احترام شامل همه‌چیز بود، از موجودات گرفته تا گیاهان را دربر می‌گرفت. برای مثال، در یکی از این داستان‌ها سیلکو چنین بیان می‌کند که "زمین مادر توست، و او تو را حفظ می‌کند. آسمان پدر توست و او تو را محافظت می‌کند. [...] رنگین‌کمان خواهر توست، او دوستت دارد. بادها برادران تو هستند، آن‌ها برایت آواز می‌خوانند" (*داستان‌سرا* ۷۰). داستان‌های کهن نشانگر روابطی هستند که مردمان پوئبلو با کشاورزی و حیوانات و افراد قبایل دارند. در این رابطه می‌توان به کوچی نی ناکو یا همان زن زرد پوست اشاره کرد که نماد همه زنان در این داستان‌ها است. به علت اینکه گیتی‌شناسی[1] مردمان پوئبلو یک خالق زن را برجسته می‌کند، موقعیت زنان با مردان برابر است. لذا زنان هم به همان‌گونه که مردان در داستان‌های کهن به عنوان قهرمان ظاهر می‌شدند وجود دارند (*زن زرد پوست* ۵۰). بنا بر این، عکس‌ها و داستان‌ها ارتباطی مستقیم با خاطرات بومیان دارند و ساختار سنت شفاهی روایت را شکل می‌دهند که حاصل شنیدن، به‌خاطر سپاری بخشی از روایت‌ها توسط او و افراد دیگر و در کل داستان‌های قبیل‌های هستند که از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته و به نوبه خود روایت‌گر تاریخ این قوم هستند. تاریخ و ادبیات پیوندی در آثار سیلکو دارند و گفتمان ترکیبی او به هر دو نیاز دارد. متمایز از تاریخ‌نگاری روایی و داستان‌های تاریخی، متن *داستان‌سرا* تفاوت اصلی مورخ یا تاریخ‌نگار و شاعر را به چالش می‌کشد. عکس‌ها گواهی بر وجود گذشته هستند، اما روایت‌های سیلکو بیانگر آنند که از طریق ادبیات ماهیت مستند سازی عکاسی نیز هویدا می‌شود. سیلکو با کاربرد عکس، داستانسرایی و تاریخ گفتمان کیفی متفاوت ادبیات و تاریخ را با هم ادغام می‌کند تا شکل مشخصی از ادبیات را به‌وجود آورد. او به صراحت فرآیند نمایش تاریخ به‌صورت تصویری در قالب عکس را با روایت ترکیب می‌کند. عکس‌ها و داستان‌ها پل ارتباطی سیلکو با زبان و فرهنگ لگونا هستند.

1. cosmology

بنابر این، مشخص می‌شود که تاریخ‌نگاری ادبی سیلکو صرفاً در قالبی داستانی برای تاریخ نیست بلکه بازسازی تاریخی است که تلاش می‌کند گذشته را به نمایش بگذارد و هم‌زمان پتانسیل ادبیات را به معنای ارسطویی منتقل کند.

نتیجه‌گیری

داستان‌سرا متن ترکیبی منحصر به فرد از داستان‌های کوتاه، افسانه‌ها، حکایات غیر داستانی و گفتمان شاعرانه، اسطوره‌های لگونا با محوریت موضوعات ساکنین لگونا پوئبلو و به‌طور کلی بومیان جنوب غربی آمریکا است. این داستان‌ها مجموعه‌ای از خاطراتی هستند که سیلکو از خانواده‌اش جمع‌آوری کرده‌است؛ او تلاش می‌کند تاریخ، فرهنگ و ارزش‌های مردم لگونا پوئبلو را حفظ کند. سیلکو در مقدمه کتاب *داستان‌سرا* می‌گوید: "این تبادل اطلاعات از طریق داستان‌هایی درباره آن‌چه که اتفاق افتاده بود، عامل اصلی بقای گونه انسانی در دنیایی است که تقریباً همه موجودات آن بزرگتر، قوی‌تر یا سریع‌تر از انسان بودند" *(داستان‌سرا* xviii). سیلکو، در متن *داستان‌سرا*، همچون یک مورخ از بین روش‌های مختلف تاریخ‌نگاری، از قبیل استدلالی، چیدمان انتخابی یا مفاهیم ایدئولوژیکی، ترکیبی از همه را انتخاب می‌کند. او در فرآیندی متقابل عکس را به روایت و روایت را به عکس‌ها ربط می‌دهد که به متن انسجام می‌بخشد. به عبارت دیگر، ساختار عکس‌ها با ساختار روایت‌هایش در ارتباط متقابل هستند. همان‌گونه که باستان شناسان با استناد به بقایای بازمانده در یک سرزمین شیوه زندگی، باورها، آئین و رسوم، فرهنگ و در نهایت تاریخ یک ملت را مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهند، سیلکو هم با پیوست عکس‌ها به متن روایی خود همان مسیر را طی نموده و خواننده را فرا می‌خواند تا عکس‌ها را به عنوان بقایای به‌جای مانده از بومیان پوئبلو مورد بررسی قرار دهند. سیلکو گفتمان ترکیبی از واقعیت‌های تاریخی و داستان، ترکیب متن-تصویر، را خلق می‌کند که این خود به مثابه تاریخ‌نگاری ادبی باعث خلق معانی چندلایه تصویر و متن می‌شود. به این وسیله وی خواننده را به تلاش برای تعیین رابطه خود با گذشته و بازنگاری خود سوق می‌دهد. روایت عکس‌ها در کنار گفتمان ادبی شکل مدرنی از اِکفرسیس را به‌وجود می‌آورد، و نویسنده‌ای مانند سیلکو با گنجاندن عکس درون متن خود، یک قدم فراتر می‌رود که در حوزه زیبایی‌شناسی تصویری-متنی است. شیوه روایت او و هم‌چنین ادغام ابتکاری وی شکلی از واقع‌گرایی،

مستندسازی تاریخ و متعاقباً تاریخ‌نگاری است.

در نهایت، با بررسی اثر سیلکو نقش عکس‌ها در مطابقت با مشاهدات و الگوهای درک فردی را تشخیص می‌دهیم. او عناصر کلامی و تصویری را به روشی چالش‌برانگیز ترکیب می‌کند. خواننده یا بیننده به دنبال خاطرات درون عکس‌ها است و سعی می‌کند گذشته را از درون تصاویر بخواند و یا تفسیر کند. گویی خواننده در فرآیندی معکوس تار و پود ساختار متن *داستان‌سرا* را از هم می‌گشاید و به رابطه علت و معلول بافته شده درون متن دست می‌یابد تا به همان‌گونه که یک مورخ و بدنبال آن سیلکو از میان رویدادها، خاطرات و داستان‌ها برخی را انتخاب کرده‌اند، او هم در چیدمانی مشخص روایت خود را از این متن بیان کند. عکس‌ها در اثر سیلکو به راویِ داستان‌هایش این امکان را می‌دهند تا تصویر را جایگزین روایت نمایند که در فرآیند به یاد آوری راوی را به سکوت وادار می‌کنند. حال خواننده فرصتی می‌یابد تا دنباله داستان را خود روایت نماید. این ویژگی در روش داستان‌سرا یی سیلکو وی را در زمره نویسندگان پسامدرن قرار می‌دهد. علاوه بر آن، با توجه به وجود رابطه مستقیم مابین تصاویر در عکس‌ها و کسانی که راویت‌های سیلکو به آن‌ها می‌پردازد، می‌توان نتیجه گرفت که این اثر ادبی به ژانر زندگینامه هم نزدیک می‌شود.

Narrative- Photographic Emplotment of Native American Collective Memories and History in Leslie Marmon Silko's Storytelling

Leilaba Baeinia[1] ، *Bahman Zarrinjooee*[2]

Abstract: *The purpose of this article is to examine the multiple structure of storytelling in Storyteller (1981) by Leslie Marmon Silko (1946-), an Indian American author using the ideas of Hayden White, Susan Sontag, and Roland Barthes, and to provide a historical-artistic reading concerning the role of images within the photographs which are intertwined with the culture, life and history of the people of Leguna Pueblo and Silko's narratives. In other words, the structural and aesthetic relationship between photography, collective and individual memory, history and storytelling is examined. Having*

1.*Department of English Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: leilababaeinia @gmail.com.*

2.*Assistant Professor, Department of English Language and Literature, Borujerd, Branch, Islamic Azad University, Borujerd, Iran. Corresponding author's Email: bzarrinjooee@yahoo.com*

used Lee Marmon's photographs and traditional narratives of past Silko, similar to a historian, interweaves what happened in the past into a narrative emplotment. In addition, according to White's view that history is a kind of narrative whose closest relation is with fiction, it can be pointed out that the interpretive patterns of historians are a bridge between the two worlds of history and literature. The photographs in this work are visual-historical documents that record a choherent structure of past experiences and events at a specific time and place, which like the historical discourse and remnants enter the realm of time. Thus, from the perspective of modern historiography, these photographs themselves become historical events and are part of the process of decoding the historical events of a nation. Silko's narratives along with the art of photography and historiography creates a kind of multiple narrative literature and discourse of literary historiography.

Background of the Studies: *Leslie Marmon Silko was born in New Mexico. She was the pioneer of literary movement, the renaissance of native Americans. She learnt the traditional storytelling of her grandmother. She has brooded upon the identity of native Americans, the white oppression and the women's marginality. Most of her books are described as living experience or as documenting particular and useful cultures for sociological analysis. Silko has illustrated the struggle of native peoples in America to save all of the aspects of Native American life, as well as their unique culture. Through the interaction of storytelling and photography, we can refer to a collection of storytelling by Leslie Marmon Silko called Storyteller, which is a collection of history, narrative, culture, poetry and photographs of the people of Pueblo, and in which the historian, narrator and photographer come together in a combination of narrative-visual space. Storyteller, has also concerned with storytelling that is an integral part of Native American tradition.***Materials and Discussions:** *Throughout the analysis of the text, photographs and narration, the article applies the theories of Hayden White concerning historiography, Susan Sontag, and Roland Barthes regarding reading photography to show how the combination of history, storytelling and photography in the single space of Silko's stories create a kind of literary historiography. The focus is on the importance of photographs which are placed inside her text. So far as there are many memories and narratives inside each photograph, the process of reading the text turns into gazing at the photographs. The people and objects in the photographs call on the reader to relate these images to the narrative text; images that in turn allow him/her to re-read the past, the world around people, their history and their land. What has happened in the history of a nation never changes. But the ways they interpret it and the elements of history are constantly changing. Native American history has*

been affected by such changes. Having considered such a point, Silko seeks to change the dominant discourse of historiography about the Pueblo people, referring to what has been passed down to her from generation to generation, along with her father's photographs. Unlike fiction, historical works are made up of events that took place outside the author's mind. The event depicted in a literary work may not be as recorded in history. The historian is faced with an inconsistent number of events that have already taken place, and from this he must choose the elements of the story he wants to narrate. He shapes his story by quoting some of these events and omitting other ones, while emphasizing some of the events. In other words, the historian creates his story by gathering a series of historical events together in the form of a narrative with a specific plot. In dealing with Silko's text it becomes clear where narrators and historians are left out of storytelling, photography comes to their aid. Her text tells not only a story but also history. Thus, Storyteller could be considered as a means of obtaining and transmitting historical truth in relation to Pueblo people.

Conclusion: *In Storyteller, Silko similar to a historian, chooses a combination of all different methods of historiography. In a reciprocal interaction, she relates the photograph to the narrative and the narrative to the photographs. In other words, the structure of the photographs is interrelated to the structure of her narratives. Silko invites the reader to examine the photographs as remnants of the history of Pueblo people. She creates a discourse of historical facts and story, a text-image combination, which in itself, as a literary historiography, creates multi-layered meanings of image and text. Silko combines verbal and visual elements in a challenging way. The photographs in her text allow the narrator to replace the narrative with an image that silences the narrator in the process of remembering. In conclusion, Silko's work is a cognitive tool in which narrative, history, and imagery are intertwined with memory and at the same time storytelling. The common ground between Silko's narratives in relation to the art of photography and historiography is the narrative element that has created a kind of multiple narrative literature and a discourse of literary historiography; a kind of historiography that highlights the unique place of literature in exploring, preserving, and understanding the past.*

Keywords: *Storytelling, Historiography, Photography, Collective and Individual Memory, Leguna Pueblo*

Referrences:

- Barthes, Roland. *Camera Lucida*: *Reflection on Photography*. Trans. Richard Howard. London: Vintage Books, 2000.

- Barthes, Roland. *Music*, *Text*, *Image*. London: Fontana Press, 1977.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes by Roland Barthes*. Trans. Richard Howard. New York: Macmillan, 1977.
- Barthes, Roland. *The Rustle of Language*. Trans. R. Howard. Oxford: Blackwell, 1986.
- Peterson, Nancy J. "*Storyteller* as Tribalography." in Catherine Rainwater. Ed. *Leslie Marmon Silko's Storyteller*: *New Perspectives*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2016. 39-55.
- Gruyter, Walter de. *W. G. Sebald*: *History-Memory-Trauma*. Eds. Scott Denham, Mark McCullon. Berlin: 2006.
- Marmon, Lee and Tom Corbett. *Laguna Pueblo*: *A Photographic History*. Albuquerque: University of Mexico Press, 2015.
- Silko, Leslie Marmon. *Storyteller*. New York: Penguin Books, 2012.
- Silko, Leslie Marmon. *Yellow Woman and a Beauty of the Spirit*: *Essays on Native American Life Today*. New York: Simon and Schuster, 1996.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: RosettaBooks, 2005.
- Sontag, Susan. *Reading the Pain of Others*. New York: 2003.
- White, Hayden. *Metahistory*: *The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: John Hopkins UP, 1975.
- White, Hayden. *The Content of the Form*: *Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: John Hopkins UP, 1987.
- White, Hayden. *Tropics of Discourse*: *Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990.
- Wolff, Lynn L. *W. G. Sebald's Hybrid Poetics*: *Interdisciplinary German Cultural Studies*. Eds. Scott Denham, Irene Kacandes, Jonathan Petropoulos. Berlin: Hubert & Co., Vol. 14. 2014.